

УДК 111.852

СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ (НА ПРИКЛАДІ ДІАЛОГУ К. МАЛЕВИЧА – В. СТШЕМІНСЬКОГО І Г. СТАЖЕВСЬКОГО)

В.А. Личковах

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна
volodymyr.lychkovakh@ukr.net

У статті розглядається розуміння проблем семіозису, знака і значення в українському та польському кубізмі, футуризмі, абстракціонізмі, супрематизмі, «формізмі» тощо. Семіотичні особливості українського та польського авангарду виявляються на прикладі творчості К.Малевича, В.Стшемінського, Г.Стажевського через їхній дистанційний супрематичний діалог.

Звернення до проблем семіотики, дискурсу знака та значення було симптоматичним не тільки для філософії, психології і логіки першої третини ХХ століття (зокрема брентанізму як підґрунтя Львівсько-Варшавської філософської школи), але також для естетики і мистецтва авангарду, що створювали нову семіосферу сучасного суспільства в добу «перцептивної революції» (В.Вульф) 1905-1915 рр. Пан-європейський художній семіозис охопив також український і польський авангард, який гомологічно з філософією та естетикою неопозитивізму, прагматизму, феноменології та інтуїтивізму продукував художню образність кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Знаходячись в однаковому світоглядному і естетичному середовищі семантичної філософії мистецтва, українські та польські авангардисти (хто свідомо, а хто несвідомо) впроваджували семіотичні ідеї «духу часу» у свій живопис – від символізму і сюрреалізму до дадаїзму та абстрактного мистецтва. Багато художників-авангардистів самі були теоретиками нового малярства, розробляючи свої творчі ідеї, ідеали та цінності в маніфестах, теоретичних розвідках, наукових працях (напр., К.Малевич, хто одночасно представляє український і польський авангард).

Феноменологічні, інтуїтивістські, неопозитивістські орієнтири наукового і художнього мислення визначають кубістичні, футуристичні, абстракціоністські, конструктивістські пошуки художників-авангардистів. Теоретичні підвалини семіозису авангарду в Україні заклали В.Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, у Польщі – Т. Пайпер, В. Стшемінський, Г. Стажевський. Розвиток українського і польського авангарду в цей час забезпечувався, зокрема, своєрідним (в т.ч. супрематичним) діалогом ідеалів і цінностей між мистецькими групами і окремими художниками у Варшаві і Києві, Кракові і Львові. Пан-європейські та національні мови авангардизму базуються на принципах трансгресії, поліперспективності, «енергетизму», нон-фігуративності, часо-просторового конструктивізму, «дегуманізації» (Ортега-і-Гассет) художнього образу в естетосфері перцептивної революції початку ХХ століття.

Ключові слова: діалог культур «Україна – Польща»; український та польський авангард; семіотика; супрематизм; Львівсько-Варшавська філософська школа; К.Малевич; В.Стшемінський; Г.Стажевський.

THE SEMIOTICS OF THE UKRAINIAN AND POLISH AVANT-GARDE (ON EXAMPLE OF THE DIALOGUE K.MALEVICH – V. STRZEMIŃSKI, H. STAŻEWSKI)

V. A. Lychkovakh

National Academy of managerial staff of Culture and Arts
volodymyr.lychkovakh@ukr.net

The paper focuses on the problems of semiosis, the sign and its meaning in the Ukrainian and Polish cubism, futurism, suprematism and “formism”, etc.

Semiotic peculiarities of the Ukrainian and Polish avant-garde are examined on examples of V. Przemycki and G. Staszewski's works through their distant suprematistic dialogue.

Appeal to problems of semiotics, discourse of the sign and its meaning was symptomatic not only for philosophy, psychology and logic of the first third of the twentieth century (in particular, brentanism as the foundation of the Lviv-Warsaw school), but also for aesthetics and the avant-garde art, creating a new semiosphere of contemporary society in the era of “perceptual revolution” 1905-1915 (V. Wolf).

Pan-European artistic semiosis also seized the Ukrainian and Polish avant-garde, that homologically with the philosophy and aesthetics of neopositivism, pragmatism, phenomenology and intuitivism produced the artistic imagery of cubism, futurism, cubo-futurism, abstractionism, and the like. Being in the same world-outlook and aesthetic environment with a semantic philosophy of art, Ukrainian and Polish avant-garde artists (some consciously, others subconsciously) introduced semiotic ideas of “Zeitgeist” into their art – from symbolism and surrealism to dadaism and abstract art. Many of avant-garde artists were themselves

theorists of the new art, proving their creative ideas, ideals and values in their manifests, and theoretical essays, scientific treatises (e.g., Kazimir Malevich, who is considered the representative of both Ukrainian and Polish avant-garde at the same time).

Phenomenological, intuitivistic, neopositivistic orientations of scientific and artistic thinking aroused cubistic, futuristic, abstractionistic, constructivistic search by avant-garde artists. Theoretical foundations of semiosis of the avant-garde in Ukraine was laid by V. Kandinsky, K. Malevich, O. Bohomazov, in Poland – by T. Peiper, V. Strzemiński, H. Stażewski. The development of the Ukrainian and Polish avant-garde of that time is composed, in particular, of some kind of a dialogue of ideals and values between artistic groups and individual artists in Warsaw and Kyiv, Krakow and Lviv.

Pan-European and national languages of the avant-garde are based on principles of transgression, poliperspectivity, “energetism”, non-figurativism, space and time constructivism, “dehumanization” (Ortega-y-Gasset) of the artistic image in aesthetosphere of the perceptual revolution in the early 20th century.

Key words: the dialogue of cultures “Ukraine – Poland”; Ukrainian and Polish Avant-garde; the Semiotics; discourse of the sign and its meaning; the interpretation; the Lviv-Warsaw philosophical school.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Семіотика українського і польського авангарду так чи так – гомологічно – корелює із семіотикою Львівсько-Варшавської школи та інших напрямків неопозитивізму та феноменології в контексті семантичної філософії мистецтва. У деяких наших публікаціях з цієї проблематики вже були розглянуті філософсько-естетичні підвалини зародження авангарду в мистецтві, світоглядні, наукові та художні аспекти «перцептивної революції» (В. Вульф) 1905-1915 рр. [2], безпосередній та опосередкований вплив ідей брентанізму, гуссерліанства та окремих представників Львівсько-Варшавської філософської школи на духовне середовище авангардизму, як польського, так і українського [3]. На разі перейдемо до аналізу теоретичного програмування та естетичної реалізації авангардистських особливостей художньої образності на зрізі семіотичних паралелей у творчості українських і польських супрематистів – К.Малевича, В.Стшемінського, Г.Стажевського.

Огляд досліджень і публікацій. Проблеми семіотики у філософсько-естетичному та мистецтвознавчому аспектах представлені у роботах класиків семантичної філософії мистецтва: Е. Касієра, А. Вайтхеда, С. Лангер, А. Ричардса, Б. Кроче, Р. Колінгвуда, Ч. Пірса, Ч. Морріса та ін. У сучасній естетиці, культурології та «лінгвоестетиці» семіосферу мистецтва розглядають О. Афоніна, Є. Басін, Л. Богата, П.Дениско, Є. Дніпровська, О. Кирилюк, Є. Кміта, А.Кравченко, М. Лотман та його школа, Я. Мукаржовський, Б. Парахонський, А. Понче, О. Тарасенко, В. Фещенко і О. Коваль, Я. Ядацкі та інші. Їхні праці розкривають найрізноманітніші питання природи знаку, символу, коду і кодування в мистецтві, семіосферу культури і художньої творчості, знаково-символічні виміри окремих видів мистецтв і художніх творів. Але досліджень, присвячених саме семіотиці українського і польського авангарду, практично немає, хіба що окремі естетико-семіотичні ідеї можна відшукати у теоретичних розвідках самих митців-авангардистів (напр., О. Богомазов в Україні) або кураторів авангардного мистецтва (напр., Тадеуш Пайпер у Польщі).

Тому **мета статті** полягає в реконструкції семантичної філософії мистецтва в естетичних поглядах і творчих позиціях українських та польських авангардистів, в аналізі відео- та семіосфери авангардизму на прикладі творчості К.Малевича, В.Стшемінського, Г.Стажевського у світлі ідей неопозитивізму, зокрема Львівсько-Варшавської філософської школи. Такий підхід дозволить розкрити «гомологію», а може, й дистанційний «діалог» у художньому світогляді та образотворчості авангардних митців України та Польщі, включити їх у спільноєвропейські та світові контексти історії естетики та мистецтва ХХ століття.

РЕЗУЛЬТАТИ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ПРОБЛЕМИ

Теоретична розробка і мистецьке утвердження нової семіотики авангарду знайшли своє місце, зокрема у супрематичній творчості видатних представників українського і польського нон-фігуративного живопису – Казимира Малевича (супрематизм), Владислава Стшемінського (унізм), Генрика Стажевського (формізм, конструктивізм, геометрична абстракція). Між ними існували спільні естетико-генетичні й творчі зв'язки в неопозитивістському контексті «мінімалізму» (який у філософії пропагував К. Твардовський) та «раціонально конструктивістичного аскетизму» (якого у філософії мови, лінгвістиці та

математичній логіці дотримувалися інші прибічники Львівсько-Варшавської школи). Показовими є спільна участь згаданих митців у паризькій виставці в галереї «Denise Répè» [5, 39], семіотико-стилістичні паралелі їхньої живописної образності, яка тяжіла до «чистих пластичних засобів» (група «Блок»), навіяних економною простотою первісного мистецтва.

Тобто парадокс естетики авангарду якраз і полягає у модернізації художньої мови через звернення... до архаїчних джерел мистецтва, до традиційних засад етнокультурного світовідношення в їх переосмисленому, трансформованому розумінні. Один з основоположників абстракціонізму, український художник і теоретик мистецтва **Казимір Малевич** (1878-1935), визначив суть свого знаного «Чорного квадрату» як «нуль форми», що символізувало повернення до першовитоків художньої творчості. Як «король п'яти вимірів», К. Малевич свідомо вводить в естетику свого авторського «супрематизму» принцип «економії» (мінімалізму), котрий доповнював чотири онтологічних виміри реального часопростору. З точки зору п'ятого («економія») виміру пріоритет в малярстві надається чистим формам і кольорам, а «духовну силу змісту відторгнути як приналежність зеленого світу м'яса та кістки» [4, 30].

Супрематизм (від франц. *Suprematie* – вищість, перевага, панування) в естетиці К. Малевича пов'язаний з живописною «вищістю» трьох «чистих» форм (квадрат, коло, хрест) і трьох «чистих» кольорів (білий, червоний, чорний). Це означало повернення до мінімальних першоелементів архаїчного і народного (наївного) мистецтва, авангардистське заперечення культурно-змістової предметності, навернення через нон-фігуратив до сфери чистих почуттів та інтуїції. Саме тому під репродукцією «Чорного квадрата на білому тлі» у першій великій теоретичній праці К. Малевича «Про нові системи малярства» (1919 р.) автором уміщений підпис: «Остання Супрематична площина по лінії мистецтв, живопису, кольору, естетики, що вийшла за їхню орбіту» [4, 32]. Не випадково «Чорний квадрат» вважається «іконою» авангардизму XX століття, а в супрематизмі, за словами Малевича, він виступає як «знак економії».

Ще одним програмовим твором *естетики супрематизму* є «Супрематична композиція. Біле на білому тлі». Сам К. Малевич оголосив цю картину кульмінацією супрематизму. У коментарях до своїх образів, часто розкиданих по його записниках і щоденниках, він пояснював, що створює не власно квадрати, а саме «вираження безпредметності, розкриває площинними геометричними фігурами перевагу «чистого чуття».

Філософською основою супрематичної естетики і мистецтва К. Малевича є інтуїтивізм, досконало розроблений в Західній Європі А. Бергсоном. Але якщо останній виводив інтуїцію з «життєвого пориву» та осягання «тривалості ірраціонального життя», то К. Малевич пов'язував інтуїцію з творчим началом, з утвердженням безпредметності через «новоутворення» в мистецтві. Тому його не менш знаний «Червоний квадрат» символізував інтуїтивне бачення «живописного реалізму селянки у двох вимірах». Технологія таких новотворів дуже нагадує метод *феноменологічної редукції*, який екстраполюється з філософії на естетику і художню творчість. Відбувається редукція предметності, її «винесення за дужки» (Е. Гуссерль), і через волю до творчого начала в інтенціональності семіозису створюються «нові знаки» (К. Малевич).

Отже, супрематична естетика і мистецтво, розроблені К. Малевичем, спрямовані не на зовнішню предметність, а на ейдетичні форми, чисті сутності, які конституюються через «ноезис» – «естезис» в «ноему» – «поему». Мислительні сутності феноменології набувають в супрематизмі естетичних, образно-інтуїтивних значень. Не випадково супрематичну ідею квадрату К. Малевич пов'язував із становленням нової системи мистецтв, що ґрунтується на чистій творчості, а тому є безпредметним, з новоутвореними формами – «Квадрат не підсвідома форма. Це творчість інтуїтивного розуму. Обличчя нового мистецтва! Квадрат живий царюючий малюк. Перший крок чистої творчості в мистецтві. До нього були наївні юродства та копія натури. Наш світ мистецтва став новим, безпредметним, чистим. Зникло все, залишилась маса матеріалу, з якого буде вибудовуватись нова форма», – писав К. Малевич у тій само теоретичній праці «Про нові системи мистецтва» у 1919 р.

Завершуючи короткий аналіз «мотиву Малевича» в естетиці українського авангарду, зазначимо, що його естетичні ідеї були викладені не лише в теоретичній формі й закріплені в супрематичному малярстві. Його «Естетика» [1], що претендувала на «космізм», «урбанізм», «універсалізм», втілювалася і в інших видах мистецтва, була підґрунтям оформлення святкових міст (напр. Вітебська, де Малевич працював деякий час разом із Шагалом і

створив свою школу і партію «Уновис» – Учредительный совет нового искусства) і театральних спектаклів (напр. опери «Перемога над Сонцем», де лібрето написали В. Хлебніков та О. Кручоних, а музику – М. Матюшин).

Будучи з 1913 р., разом з В. Татліним, членом футуристичного «Союзу молоді», він ілюстрував книги поетів-футуристів, був знайомим з В. Маяковським, братами Бурлюками, тими самими Хлебніковим, Кручоних, вплинувши на естетику та арт-практику російського та українського кубофутуризму. Розуміючи живопис як фарбу, колір, закладений в середині нашого організму, він вважав його «спалахи» великими і вимогливими. Щодо самого себе він писав: «Моя нервова система пофарбована ними. Мій мозок горить від їхнього кольору».

Отже, К. Малевич переносить свої естетичні ідеї й в архітектурні проекти, ескізи одягу й декоративно-ужиткового мистецтва. В будівництво він привносить супрематичну ідею «архітектонів», де споруда конструювалась з окремих готових форм і цілих блоків, що відповідають мінімалістському принципу «економії». Так само за супрематичними малюнками створювався столовий посуд, зокрема чайні сервізи. Навіть власну труну К. Малевич змодельював за супрематичною композицією, в якій заповідав себе поховати. На похоронах супрематичний саркофаг був символічно доповнений «іконою» чорного квадрата, яка була встановлена спочатку на капоті похоронної вантажівки, а потім на могильному пам'ятнику – дерев'яному кубі роботи учня Малевича Миколи Суєтіна. Сьогодні на могилі українського художника-авангардиста знаходиться новий надгробок – вже білий куб з червоним квадратом. А «червоний квадрат» сам Малевич трактував як знак світового революційного мистецтва, обґрунтуванню якого він присвятив свою творчість і художньо-естетичні роздуми.

Так «авангардно» естетичні ідеї втілюються не лише в мистецтві, а й в житті та навіть по смерті. Саме тому вони є безсмертними, як і естетика Казимира Малевича [більш докладно див. 1], що спиралася на український народний декоративізм (в т.ч. у вишиванках), фольклорну символіку кольорів, відчуття краси природних форм, які він бачив з дитинства на Київщині.

Видатний польський (так само російський та білоруський) художник-авангардист **Владислав Стшемінський** (1893-1952) увійшов в історію семіотичних пошуків у мові «нового мистецтва» як теоретик і практик т. зв. «унізму». Свою концепцію, викладену в 1928 році у книзі «Унізм в живопису», він уважав своєрідним розвитком ідей супрематизму К. Малевича. Як фундатор і учасник (разом із своєю дружиною – скульптором Катажиною Кобро) варшавської авангардистської групи «Блок», В. Стшемінський втілює естетику «унізму» в пошуку нової семіотики для «конструкції площини, об'єктивної геометричної рівноваги її складових елементів, що викликало структуральні пошуки в галузі композиції» [5, 34; 7].

З точки зору «унізму» при творенні малярського образу треба відмовлятися від множинності форм живописного зображення, аби зберегти його єдність. Композиційний, графічний та колористичний унізм (мінімалістична редукція художньої мови – В. Л.) є конче необхідним для цільності художнього образу та його сприйняття, адже множинність конструктивних і візуально-виразних форм «розкриває» образно-смыслову та перцептивну єдність картини. На думку Стшемінського, замість органічної єдності композиції тут виникає механічний конгломерат нестикованих між собою об'єктів. З цієї причини вже у 30-ті роки художник переходить від багатобарвності зображення до світлової однотональності (монохромності), як це робили К. Малевич і П. Мондріан.

Ці семіотичні пошуки, як на мене, гомологічно корелювали з ідеями «чистоти», «простоти», «економії», «мінімалізму» філософського мислення у Львівсько-Варшавській школі, як, втім, і в естетиці неопозитивізму взагалі. Домінанта науково-раціональних, логіко-математичних засад філософування були характерною і для нон-фігуративного (абстрактного) малярства, особливо в його супрематичних, геометризмованих формах. Зокрема, «геометрична абстракція», що у К. Малевича і В. Стшемінського сполучалася з конструктивізмом та функціоналізмом, «вказує на роль раціоналістичного начала у творчості, установку на логічно виважені засоби виразності» [5, 34].

Отже, семіотика унізму, як і супрематизму, ґрунтується на логіко-раціональних засадах упорядкування знаково-символічного та художньо-образного світу, виявляючись у природі виразних форм, мінімалістичній композиції, «економії» художнього мислення (майже як в махізмі-емпіріокритицизмі!) і виразальних, в т. ч. графічних і колористичних, засобів.

Невипадково у каталозі І Виставки Нового Мистецтва у Вільно (1923 р.), в якій взяли участь 7 художників із Польщі, вказувалось на «простоту і логіку твору мистецтва» [5, 34].

Серед учасників цієї знаменитої виставки у віленському театрі «Корсо» був уже знаний на той час польський художник-авангардист **Генрик Стажевський** (1894-1988). Разом з В. Стшемінським і К. Кобро він був співзасновником групи «Блок», як мистецького «блоку кубістів, конструктивістів і супрематистів» у Варшаві. Але ще до того він, одним з перших, вступив до польської авангардистської групи художників-експресіоністів (1917 р.), яка перетворилася в об'єднання «Формізм» (1919 р.). Мистецький дебют Г. Стажевського відбувся на виставці «формістів», організованій 1920 року Товариством заохочення мистецтв у Варшаві. Згодом вже відомий художник-авангардист приєднується до групи «Praesens» (1926 р.) і бере участь, знову разом з К. Кобро і В. Стшемінським, у створенні нового авангардистського об'єднання (1929 р.) з аббревіатурою A.R. (artyści rewolucyjni – революційні митці). Крім того, Г. Стажевський був учасником паризької групи абстракціоністів «Cercle et Carré» («Коло і квадрат»), заснованої мистецтвознавцем М. Сьофором і художником Х. Торресом Гарсія.

Художня мова Стажевського була вироблена у межах того ж супрематизму і конструктивізму, під безпосереднім впливом К. Малевича і П. Мондріана. Ґрунтуючись на ідеях абстракціонізму і використовуючи досвід згаданих польських і західноєвропейських авангардистських груп, він стає одним із теоретиків і автентичним представником конструктивістських напрямків у мистецтві 20-х років, намагаючись опанувати проблеми художнього простору і часу. Спочатку, як адепт кубізму, Стажевський пише монохромні натюрморти в мінімалізованій, схематичній манері. Незважаючи на це, семіотика його кубістичних образів має декоративний характер, за що він отримує класифікацію «абстрактний лірик» (О. Федорук).

Разом з тим, як одноступенець В. Стшемінського з його «унізмом», він опонує К. Малевичу, захищаючи рівновагу картини [5, 36] з точки зору її цілності та єдності всіх супрематичних елементів («Біле на білому»). Більш за те, навіть зосередившись на абстракціях, Г. Стажевський не втрачає свого декоративізму, ліризму, естетики дива. Як висловився відомий польський мистецтвознавець Ю. Пшибось, він «привніс до класичної абстракції нову категорію – чарівність» [9].

З 1924 р. у творчості Г. Стажевського починає переважати *семіотика «геометричної абстракції»*, навіяна неопластицизмом П. Мондріана. Як і в останнього, графічна мова «геометричної утопії» складається тільки з горизонтальних і вертикальних ліній, що утворюють «чисті» геометричні форми. Колористика, згідно з ідеями «унізму» і «мінімалізму», зводиться до висвітлених, пастельних тонів, а то й редукується до чорного і білого, як у супрематичних композиціях К. Малевича.

З точки зору ідей Львівсько-Варшавської філософської школи семіотика творчості Г. Стажевського відповідає методологічним постулатам ясності (точності) і мінімалізму. В художній мові ці метафілософські принципи виявляються через абстрактну семіосферу позапредметного образу, адже «абстрактне мистецтво, – як наголошувалось у програмній статті журналу «Блок», – оперує чистими пластичними засобами» [8, 6].

Гомологічно із семантичними і феноменологічними установками Брентано і Гуссерля в естетиці абстракціонізму виникають ідеальні уявлення про значущі безпредметні форми, про інтенціональність «чистої» свідомості, яка створює власний час і простір, конститує інтенціональні естетичні предмети, що існують поза реальними предметами у власному конструктивістському хронотопі.

У певному сенсі «апріорний конструктивний метод» Ф. Брентано і «метод винесення за дужки» Г. Гуссерля, що були розвинуті в естетичних поглядах І. Свенцицького і Р. Інгардена, вплинули на формування *семантичної філософії абстрактного мистецтва*, зокрема у вченні про межі геометричної абстракції, представленій в семіотиці малярства Г. Стажевського. Для нього найважливішою є логічна побудова форми, «вияв чистоти, ясності мислення й фантазії» [5, 39]. Доказом цього є одна з останніх композицій Г. Стажевського «Без назви» (1985 р.), в якій на тлі мінімалістичного «чорного квадрату» в дусі «геометричної утопії» П. Мондріана графічно точно і перцептивно ясно зображено кількарізний хрестоподібний перетин горизонталей і вертикалей, крізь серцевину якого проходить несподівана діагональ.

Ці ідеї «раціонального конструктивістичного аскетизму» були підтримані й В. Стшемінським, вплинули на семіотику творчості Л. Кунка, С. Венгера, С. Кригер та інших польських художників-нефігуративістів. Своєрідно естетика абстракціонізму представлена у пластичній мові перших «абстрактних» скульпторів у Польщі – Т.Жарновер та К.Кобро, які розвивали і кубістичну семіотику скульптур «українського Пікассо» – О.Архипенка.

Взагалі слов'янський нон-фігуратив, зокрема в Україні та Польщі, дещо відрізнявся від абстрактного мистецтва Західної Європи, де у першій третині ХХ ст. домінував суто раціоналістичний пафос і комбінаторика «гри у бісер», конструктивізм і функціоналізм. За слушним зауваженням Б.Ковальської, ті ж самі семіотичні і структуральні пошуки польських митців-абстракціоністів у галузі композиції включали до себе і моменти «ліричної рефлексії й романтичного слов'янського польоту», що нівелював «холод інтелектуальних спекуляцій» [7, 182].

Крім того, під впливом естетичних ідей Тадеуша Пайпера один з найвидатніших представників польського авангарду Владислав Стшемінський (їхня зустріч і знайомство відбулися у 1922 р.) став, фактично, головним провідником і пропагандистом конструктивістських тенденцій в мистецтві, зокрема через журнал «Зворотніца». Мистецька, просвітницька та організаційна діяльність В. Стшемінського в галузі конструктивізму мала не тільки всепольське, а й міжнародне значення. Завдяки його контактам з європейським авангардистським середовищем склалася Міжнародна колекція модерного мистецтва.

Семіотика супрематизму, футуризму і конструктивізму виявилась у перебудові мови авангардного мистецтва (напр., «телеграфний стиль», «архітектони» тощо) в художньо-образних експериментах із знаково-символічними текстами культури. Організатори великої виставки «*Parieź awangardy*» в Національному музеї Польщі (м. Варшава, 2015 р.), присвяченої Я.Т. Пайперу, акцентували широкий діапазон семіосфери авангардизму, – від поезомалярства до архітектури і «світу машин» [10]. На основі представлених документів, дослідницьких матеріалів і художніх образів ставились «семіотичні» питання творчості польських і західноєвропейських авангардистів: чи можна із слів намалювати пейзаж, а з геометричних фігур скласти людську подобу? Як дух епохи відбивається в накресленні літер і впливає на мистецтво друкарства (зокрема, Генрика Стажевського)? Як машини і техніка, великі міста, транспорт і засоби зв'язку формують нову відео- і семіо- сферу суспільства, культури і мистецтва? Чи може людське тіло стати сигніфікатором (знаковим носієм інформації), а тому «соматичним текстом» і предметом т. зв. «(анти)естетики тіла»? [див. 6]

ВИСНОВКИ

Українських та польських авангардистів 10-20-х років ХХ ст. часто об'єднували не стільки геокультурні території й традиції, а світоглядно-естетичні й художньо-творчі зв'язки, що ґрунтувалися на ідеології пошуку, новаторства, експерименту. У зв'язку з цим семіотика українського та польського авангарду першої третини минулого століття пройшла спільним шляхом шукань нової образності у сфері «значущих форм» нон-класики у мистецтві. Зокрема, це позначилось у дистанційному супрематичному діалозі К.Малевич – В.Стшемінський – Г.Стажевський, в якому гомологічно відбилися світоглядно-естетичні синтети позитивізму, феноменології, інтуїтивізму, притаманні , зокрема Львівсько-Варшавській філософській школі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Левчук Л.Т. «Естетика» Казимира Малевича // Українська естетика: традиції та сучасний стан / Лариса Левчук. – Черкаси: Маклаут, 2011. – С.174-190.
2. Личковах В. Українсько-польський діалог у мистецтві образотворчого авангарду першої третини ХХ століття / Володимир Личковах // Мистецтво, освіта і культура України ХХІ століття: Євроінтеграційний вектор: Матер. міжн. наук.-творч. конф. – Одеса – Київ – Варшава, 2016. – С.21-25.
3. Личковах В. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (до постановки проблеми) / Володимир Личковах // Людина – соціум – історія: складності сучасних взаємин ; Відп. ред. В.Л.Петрушенко. – Львів: Ліга-Прес, 2016. – С.13-17.
4. Малевич К. О новых системах искусства / Казимир Малевич. – Витебск, 1919. – 32 с.

5. Федорук О. Авангард у повоєнній Польщі: в колі нефігуративності... // Олександр Федорук // Хроніка-2000: Укр. культурологіч. альманах. – Вип.81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. – К., 2010. – С.32-121.
6. Galeria Sztuki XX i XXI Wieku (Muzeum Narodowe) / red. M.Porajska-Halka. – W.: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2013. – 40 s.
7. Kowalska B. Polska awangarda malarska / B. Kowalska // Blok. 1924. – №6-7. – S.182.
8. O sztuce abstrakcyjnej // Blok. – 1924. – №8/9. – S.6.
9. Przyboś J. Nowy Stażewski / J.Przyboś // Przegląd Kulturalny. – 1959. – №23.
10. Rypson P. Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie / Piotr Rypson. – Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015 (bukleta).

REFERENCES

1. Levchuk, L.T. (2011). "Estetyka" Kazymyry Malevycha ["Aesthetics" of Kazimir Malevich]. *Ukrainska estetyka: tradyciji ta suchasnyi stan Cherkasy*, 174-190.
2. Lychkovakh, V. (2016). Ukrainsko-polskiyi dialog u mystectvi obrazotvorchogo avangardu [Ukrainian-Polish dialogue in fine art avant-garde of the first third of the twentieth century]. *Mystecka osvita i kultura Ukrainy XXI stolittya: yevrointegraciynyi vymir*. – Odesa – Kyiv – Warshawa, 21-25.
3. Lychkovakh, V. (2016). Semiotyka ukrainskogo i polskogo avangardu u svili ideyi Lvivsko-Warshawskoyi filosofskoyi shkoly (do postanovky problemy) [Semiotics of Ukrainian and Polish avant-garde in the light of Lvov-Warsaw philosophical school ideas (to the formulation of the problem)]. *Ludyna – socium – istoriya: skladnosti suchasnykh vsayemyn*, Lviv, 13-17.
4. Malevich, K. (1919). *O novykh sistemakh iskusstva* [About new systems of art]. Vitebsk.
5. Fedoruk, O. (2010). Avangard u povoyenniui Polshchi: v koli nefiguratyvnosti... [Avant-garde in post-war Poland: in circle of nonfigurative]. *Hronika-2000: ukr. kulturolog. almanakh*, 81: Ukraina-Polshcha: dialog uprodovzh stolit'. Kyiv, 32-121.
6. Porajska-Halka, M. red. (2013). *Galeria Sztuki XX i XXI Wieku (Muzeum Narodowe)*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
7. Kowalska, B. (1924). Polska awangarda malarska. *Blok*, 6-7, 182.
8. O sztuce abstrakcyjnej. (1924). *Blok*, 8/9, 6.
9. Przyboś, J. (1959). Nowy Stażewski. *Przegląd Kulturalny*, 23.
10. Rypson, P. (2015). *Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Warszawa: Museum Narodowe.